

Diálogos radiales: influencias culturales norteamericanas en la música alternativa cubana

Susan Thomas

Profesora. Universidad de Georgia.

Un nuevo sonido de música cubana se desarrolló en el decenio de 1990-1999, turbulento desde el ángulo económico, debido al colapso de la Unión Soviética, que perturbó la economía de la Isla. Esta, impedida por mucho tiempo de un contacto directo con Occidente, inició el proceso de transformarse en destino turístico. Dicha música, signada por una audaz sensibilidad armónica y rítmica y por letras de múltiples lecturas, a menudo de interés actual y específicas desde el punto de vista cultural, tiene por característica más destacada su naturaleza híbrida, que se nutre de la músicaailable cubana, la Nueva trova, el filin y la rumba, así como de influencias internacionales que incluyen el *funk*, *R&B* (*rhythm and blues*) y el hip hop norteamericanos, el jazz brasileño y estadounidense y el rock argentino, británico y norteamericano. La historia del movimiento ha sido interpretada como una extensión de la Nueva trova o del rock cubano,¹ pero ninguno de los dos capta plenamente la amplitud de su diversidad musical. En 2001, Joaquín Borges Triana acuñó el término «Música cubana alternativa», o MCA, para describir ese movimiento estilísticamente diverso, como expresión musical de una vanguardia mayor, un

*zeitgeist*² contra-cultural y extra institucional.³ Para Borges Triana, lo que lo caracteriza es su naturaleza innovadora y abierta, y no cualquier género estilístico específico, y por ello es capaz de juntar al colectivo Habana Abierta,⁴ radicado en Madrid, con las fusiones profundamente moduladas por el jazz del proyecto Interactivo,⁵ el dúo Gema y Pável, los artistas hip hop de la diáspora, como Orishas y Nilo MC, y la experimentación electrónica del sonido híbrido de X Alfonso. Aquí opté por adoptar la terminología de Borges-Triana. El modo en que ubica a los músicos cubanos en el seno de una vanguardia artística e intelectual, que ponía énfasis en su carácter abierto y en su cosmopolitismo, resulta particularmente útil para describir su compromiso de empoderamiento con respecto a músicas norteamericanas y otras internacionales, de un modo que subvierte las estructuras hegemónicas tradicionales de centro y periferia.

Este artículo examina el compromiso omnipresente y táctico de los músicos alternativos con la música norteamericana de las décadas de los 80 y los 90, sobre todo *rock*, *funk* y *soul*, disfrutados en su juventud en la Cuba de los 80. No estoy sugiriendo que la música que escuchaban los cubanos se limitase a la norteamericana;

ni siquiera que esta dominase sus influencias musicales internacionales. No obstante, dada la tensa naturaleza de las relaciones norteamericano-cubanas desde 1959, resulta seductor valorar por separado el significado de esa influencia en el sentido de que forma parte de una cultura más amplia de cosmopolitismo musical. Mi objetivo en este ensayo es localizar las raíces de la expresión cosmopolita de estos músicos, pero no en su actual realidad transnacional,⁶ sino en sus años de formación, en particular durante el decenio de los 80, cuando Cuba era dependiente del bloque soviético. En ese contexto, examino la difusión de música extranjera y su impacto en las innovaciones estilísticas de los 90. Al hacerlo, presto una atención particular al papel de la radio, que —podría argüir— ha sido una de las más influyentes, si no la mayor, de las fuentes de información, musical y otras, en la Cuba revolucionaria.

El consumo de música internacional por vía de la radio fue un medio clave para que los músicos crearan soluciones innovadoras en cuestiones referidas a arreglos, técnica instrumental y vocal e interpretación rítmica.⁷ Por mucha que haya sido la influencia de la música extranjera en el autor individual para el desarrollo de su estilo, esta fue igualmente importante desde el punto de vista discursivo, en la construcción del marco en que dichos artistas identifican y presentan su obra, tanto dentro como fuera de Cuba.

La paleta cosmopolita de los artistas de la MCA les ha creado dificultades a los críticos culturales tanto en Cuba como en el extranjero, quienes se han esforzado por reconciliar el obvio compromiso de los artistas cubanos con la música norteamericana e internacional —con anterioridad a la apertura que trajo el Período especial— con las narrativas fijas respecto a Cuba y su posición frente a «Occidente». Las narrativas de una Cuba aislada han monopolizado la atención de los que cuentan la historia de la Isla. En ellas, Cuba es la sede de un patrimonio musical que se ha mantenido estéticamente congelado en el tiempo o, a la inversa, un crisol de innovación artística donde, libres de las distracciones del consumismo, los músicos, dotados de habilidades formadas en los conservatorios, utilizan su ilimitado tiempo de práctica con derroche de naturalidad, para producir por amor al arte. Esas narrativas de aislamiento, inocencia y singularidad constituyen la columna vertebral de filmes como *Buena Vista Social Club* (1999), de Wim Wenders, *Habana Blues* (2005), de Benito Zambrano, y el documental de Emilia Menocal y Jauretsi Saizarbitoria, *East of Havana* (2006), y subyacen en lo que Geoffry Baker ha calificado de «búsqueda profundamente nostálgica de una autenticidad perdida».⁸ Enmarcada de ese modo, Cuba se convierte en una suerte de Galápagos musical, una maravilla única y excepcional, una «monstruosidad de

cultura» en la cual la música sobrevive en forma de muerte aparente o ha experimentado su propia evolución violentamente progresista.

La no mencionada «iguana flotante»,⁹ de esta narrativa aislacionista es, por supuesto, la cuestión del diálogo musical. Con el corte del intercambio cultural directo entre los Estados Unidos y Cuba, a raíz de la imposición del bloqueo norteamericano, las ondas radiales se convirtieron en vector primario para el contacto con la música de los Estados Unidos, así como con la música de otras partes del Caribe y América Latina. Antonio Benítez Rojo ha escrito sobre la ubicación de Cuba en la intersección de rutas marítimas. Sin embargo, a medida que avanzaba el siglo xx, la descripción de Benítez Rojo sobre el «pueblo del mar»¹⁰ bien podría ser reconceptualizada como «pueblo del aire», en tanto las ondas radiales han surcado el archipiélago del Caribe en una invisible flota de sonido, ritmo, lengua e ideas.

Desde el establecimiento del servicio radial cubano en 1922, la radio ha sido una fuerza significativa en la identidad nacional y en la relación con sus vecinos. En 1923, ya operaban en Cuba más de treinta estaciones, y el contenido de la programación era a menudo compartido entre la Isla y los Estados Unidos y vuelto a difundir. En el momento del triunfo de la Revolución, Cuba tenía más estaciones radiales que cualquier otro país en Latinoamérica, y también el más elevado índice de radio-receptores (uno por cada cinco personas). Esa fue una omnipresencia de la que Fidel Castro hizo un efectivo uso político con el establecimiento de Radio Rebelde, en 1958. La radio siguió siendo una fuente importante de noticias y entretenimiento en la sociedad revolucionaria, y se puede argumentar que les llevaba la delantera a la televisión y a otras formas de medios masivos de comunicación en su impacto total en la sociedad.¹¹ De todos esos medios, disponibles después de la Revolución, el crítico cultural Rafael Hernández describe la radio como el más significativo, «el más dinámico, el menos sujeto a restricciones, el que tenía el más vasto alcance en todo el territorio, y el que constituía la fuente de información más influyente para el público».¹²

La infraestructura radial cubana adquirió una nueva movilidad con la importación, en gran escala, de radiotransistores portátiles de la Unión Soviética, a partir de los años 70. Venían equipados con receptores de onda corta, lo cual los dotaba de la capacidad de captar señales lejanas. Ello ofrecía a los jóvenes cubanos una manera diferente de escuchar, y de imaginarse el mundo, al brindar acceso a la BBC, Radio France y Radio Netherland, así como música y programaciones noticiosas de emisoras de Jamaica, Puerto Rico, Venezuela, México y los Estados Unidos. En algunos

sitios de La Habana y el resto del occidente de Cuba, sobre todo en los edificios altos, la radio (e incluso la televisión) de Miami se capta con potencia especial; de ahí que los bloques de apartamentos de Alamar, al este de La Habana, se convirtieran en antenas habitables, tal como expone Geoffry Baker en su reciente libro sobre el hip hop cubano.¹³

En su obra sobre el socialismo soviético tardío, Alexei Yurchak describe la capacidad cosmopolitizadora del radio-receptor de onda corta como «una tecnología de producción cultural incomparablemente más importante en el contexto soviético que en Occidente»,¹⁴ afirmación que resulta aplicable al contexto cubano. Cuba, como la Unión Soviética, protagonizaba una paradoja ambivalente en la cual el Estado promovía una población educada que podía tomar parte en un cosmopolitismo radical y revolucionario, a la vez que trataba de controlar el flujo de influencias «corruptoras». Mientras que dotar a sus ciudadanos de una poderosa herramienta para acceder a los medios masivos de comunicación internacionales podría contradecir las concepciones foráneas sobre el control autoritario de la información bajo el socialismo, también facilitaba el ideal revolucionario de crear ciudadanos globales. Al igual que la Unión Soviética, Cuba rara vez ha interferido las señales radiales extranjeras, y cuando lo hizo fue solo en el caso de propaganda claramente antigubernamental, como la de Radio Martí, establecida bajo la administración Reagan, o Radio Swan, una estación pirata operada por la CIA, que radiodifundía propaganda en la década de los 60.¹⁵ La relativa facilidad con que los cubanos accedían a las emisoras extranjeras ayuda a explicar por qué, tal como apuntara Geoffry Baker, el puñetazo del bloqueo norteamericano y los intentos del gobierno cubano de restringir el acceso a la música «imperialista», y sus concomitantes peligros de «diversionismo ideológico», jamás fueron particularmente exitosos.¹⁶

Músicos cuyos años formativos fueron los 80 hacen constante referencia al consumo cubano de la programación radial y televisiva extranjera, en especial la norteamericana, antes de mediados de los 90. En entrevistas con más de veinte músicos en Madrid y La Habana, salió a relucir un canon de influencia musical históricamente ubicado, pues enumeran a artistas norteamericanos como Michael Jackson, los Jackson Five, Earth, Wind and Fire, Kool & the Gang, Chaka Khan, Stevie Wonder y Gloria Estefan como las principales influencias formativas; los artistas de jazz Chick Corea, Pat Metheny y Bobby McFerrin, y los grupos de rock Red Hot Chili Peppers, Nirvana y los siempre presentes Beatles. En ciertos casos, esas influencias son perceptibles tanto en la música como en la letra, como en «Marilyn en el cielo con diamantes»,

la meditación con diversas lecturas que hace Superávit sobre su deuda tanto con los Beatles como con el cine de Hollywood; el compromiso de Athanai con una estética de *grunge*¹⁷ instrumental en «Habanero», «Nirvaneando» y «Tuve»; el guiño de Gema y Pável a Manhattan Transfer, o los sonidos vocales de Julio Fowler modulados por la música *soul*.

Sin embargo, en otros casos, la invocación de artistas extranjeros por parte de músicos cubanos parece tener tanto que ver con la construcción de una identidad cosmopolita, musicalmente compleja y de mente abierta en lo político, como con cuestiones particulares de estilo.¹⁸ Hacer constar las influencias extranjeras se convierte, inconscientemente, en un barómetro de gusto en el que cada cita porta su propia carga semiótica en los niveles político, intelectual y racial, así como en el musical. La mayoría de las entrevistas con artistas de la MCA publicadas, al igual que las mías propias, comienzan con descripciones sobre sus influencias internacionales; ello les permite reinsertarse retrospectivamente en una conversación histórica en la cual se hallaban impedidos de participar y ofrecer respuestas.

No obstante, a diferencia de la del hip hop, centrada en Nueva York, la MCA rara vez presentó una visión del mundo dirigida de manera específicamente hacia el norte.¹⁹ En su lugar, los músicos describían su tratamiento del material musical norteamericano, al igual que de las fuentes británicas y latinoamericanas, meramente como una paleta de posibilidades disponibles. En las entrevistas, se referían con frecuencia a los elementos internacionales, estadounidenses u otros, como susceptibles de «ofrecer solución» a desafíos musicales particulares, y destacaban los estilos vocales contrastantes y los apareamientos inusuales en la producción «We Are the World», de Michael Jackson, como un estudio en armonización vocal; al roquero argentino Fito Páez como susceptible de resolver el problema de cómo cantar con efectividad letras de rock en español; y a Earth, Wind and Fire como la revelación al ilustrar las posibilidades de texturas de una orquesta de baile, con parámetros similares a las bandas cubanas.

La música de Luis Barbería podría servir como un estudio de caso. Las influencias que describe son similares a las de otros artistas emergentes de la MCA, con los cuales tocó en peñas alrededor de La Habana a principios de los 90, incluida la hoy famosa que sesionó en el Museo Municipal de Plaza, en el barrio habanero de El Vedado, conocida por «13 y 8». La música inicial de Barbería se caracteriza, muy abiertamente, por un énfasis en elementos afrocubanos, sobre todo la transferencia de patrones del toque de tambor a la guitarra, tal como se escucha en «Guaguancó para Daniela». Esta fue, hasta donde sé, la primera vez

El consumo de música internacional por vía de la radio fue un medio clave para que los músicos crearan soluciones innovadoras en cuestiones referidas a arreglos, técnica instrumental y vocal e interpretación rítmica.

que un músico popular expresaba melódicamente la percusión afrocubana en la guitarra, práctica comenzada por el compositor clásico Leo Brower en obras como «Decamerón negro». Las grabaciones iniciales de Barbería son, por lo general, poco abigarradas, en contraste con la obra de muchos de los colegas con los que grabó en *Habana Oculta* (1995) y después como parte de *Habana Abierta* (1997, 1999). La textura ligera subraya su compromiso armónico y rítmico con el jazz y con la música brasileña, con progresiones armónicas rápidas y a menudo sorprendidas.

Barbería me contó los retos que enfrentó al identificar y construir su propio sonido vocal a principios de los 90, ya que su voz representaba un desafío estético particular. La música popular cubana ha favorecido históricamente a una voz de tenor vibrante y a menudo aguda, alta y delgada, y un timbre vocal parecido tenía prioridad en el repertorio del *funk* afronorteamericano y del *R&B* preferido por Barbería y otros en el escenario musical alternativo emergente. En esa música, importantes cantantes como los tenores Maurice White y J. T. Taylor eran contrastados por las estilizaciones de *falsetto* de Michael Jackson y Philip Bailey (un timbre vocal apreciado, pero nunca adoptado por los cantantes cubanos). Dotado de una voz de barítono rica y aterciopelada, Barbería no encajaba con ninguno de esos modelos. Él me describió su frustración inicial por no ser capaz de un tono que reprodujese el espacio sónico/tímbrico entre la guitarra y la voz o, en el caso de arreglos de bandas, entre la sección del ritmo y la voz y los instrumentos de viento, que fueron el sello de ambas tradiciones musicales populares. Comenzó a experimentar con las posibilidades de su voz, primero a través de su exploración de la percusión vocal —inicialmente popularizada en Cuba por el grupo Vocal Sampling—, y después con la música de Barry White, que calificó como «una escuela», para la voz de barítono. Barbería sintió atracción por la solución tímbrica que representaba la voz de White, lo bien sustentado que estaba su timbre de barítono y lo ajustado que quedaba colocarla en el centro del arreglo, en vez de encima de él. Su deuda con White se hizo explícita en su álbum *Muxxi*, de 2003, donde aparecen, en un primer plano, el estilo de cantar de White, su carácter de «máquina del amor», y su elevada estética de discoteca.

La MCA como parte de una cultura de cosmopolitismo

La vinculación con la cultura musical norteamericana en los 80 y los 90 fue una experiencia generacional, y no específica respecto al género: marca tanto a los dos movimientos musicales surgidos durante este período, la timba y el hip-hop, como a la MCA. De manera significativa, los tres grupos comparten un canon medular de *funk*, *soul* y *R&B* norteamericanos que incluye Earth, Wind and Fire, Kool & the Gang, Michael Jackson y Chaka Khan. Esas influencias son claramente perceptibles en la timba, en la cual la incorporación de arabescos de *funk* ha alterado significativamente el «tumbao», lo cual les brinda a los bajistas y a los percusionistas un considerable margen de flexibilidad rítmica. Las referencias a Earth, Wind and Fire, quizás el grupo musical norteamericano de mayor influencia en la música cubana en los 80 y los 90, resultan evidentes también en la orquestación en franjas de la timba y, sobre todo, en sus secciones de metales, llenas de violencia y virtuosismo, tal como aparecen en el muy conocido «Los Sitios entero», de NG la Banda.

El grupo de timba Tiempo Libre, radicado en Miami, ha construido su texto estrella en torno a la cuestión de la influencia foránea, al relacionar su formación clásica de conservatorio con la recepción ilícita de música extranjera. Su más reciente álbum, *My Secret Radio* es un tributo a sus influencias norteamericanas iniciales que incluían el contenido de «After the Love is Gone» de Earth, Wind and Fire. En la promoción del álbum, cuentan cómo, de noche en la azotea, sintonizaban las emisoras norteamericanas en un transistor dotado de una antena de fabricación casera, lo cual describen como una actividad ilícita y prohibida. «Si te atrapan —contaba Jorge Gómez en una entrevista de 2011 para *Mother Jones*—, tienes que pagar».²⁰ Con ese marco, lo que hubiera sido meramente un álbum de tributo se convierte en una declaración política que posiciona a los músicos como héroes de la resistencia. La descripción que hace Tiempo Libre contradice mis propias fuentes, ninguna de las cuales se refirió al hecho de que escuchar la radio internacional fuera un comportamiento prohibido.

Mi interpretación es que la declaración de Tiempo Libre referida al riesgoso e ilícito cosmopolitismo

musical ayuda a la banda a adaptarse a su nuevo medio, de varias maneras. En primer lugar, contribuye a ubicarlos profesionalmente dentro del contexto político de la escena musical de Miami, la cual, como observara Lara Greene, recibió con frialdad la timba y otros productos musicales de la inmigración de los 90.²¹ Asociada con una generación más joven, para la cual la ideología política no resonaba tanto como los aspectos prácticos de la vida cotidiana, la irreverencia de la timba con respecto al poder y su fácil aplicabilidad como forma de crítica social pudo causar incómodidad entre los cubanos ya establecidos en Miami, tanto como su asociación con lo negro y con la marginalidad social, factores que el desplazamiento ocurrido en la demografía social de los 90 ya estaba exacerbando. La producción de *Tiempo Libre*, en 2009, *Bach in Havana*, ya estaba obrando para contrarrestar ese problema de percepción, al desviar la atención hacia su formación de conservatorio en la Escuela Nacional de Arte de Cuba y tenía el propósito de ubicar la timba dentro del discurso del jazz, posicionándola como una música de arte autóctono.

Al identificarse con un canon cubano con influencia de la música norteamericana que se remontaba a los 80, la agrupación podía también, tal vez, tener la esperanza de asociarse desde el punto de vista discursivo con la comunidad naciente de MCA del propio Miami, cuya naturaleza híbrida ha sido descrita como progresista, innovadora y globalizada, al tiempo que la timba ha tenido que luchar contra la impresión de que es una forma cubana que no ha sido capaz de «adaptarse» a su nueva realidad norteamericana.²² Además, la anécdota de *Tiempo Libre* sobre la escucha ilícita le permite sacar provecho de la narrativa de «aislamiento y pureza» que marca buena parte del consumo occidental de la música cubana, aunque ellos admitan su cosmopolitismo formativo. Así, sus intentos iniciales de extender sus manos son reinterpretados como un rasgo de dedicación creativa extrema, una excepción en lugar de la regla, y síntoma de su compromiso con su arte, que contrarresta la posibilidad de estar manchados por influencias comerciales no cubanas.

Sonidos internacionales, transmisión local

Sería erróneo, sin embargo, concluir que solo de manera informal se accedía a toda la música internacional. Para muchos jóvenes en Cuba —incluida la mayoría de los músicos a los que entrevisté—, aunque la radio era la principal fuente de acceso a la música popular, no era por transmisiones norteamericanas, sino cubanas. Una exploración de la importancia cultural de la radio en la Cuba de los 80 y los 90 requiere una reconceptualización del papel de los propios medios cubanos de difusión.

Las actitudes del Estado hacia los medios extranjeros son a menudo contempladas retrospectivamente a través del rígido lente del opresivo «quinquenio gris», período entre 1970 y 1975 durante el cual los productos culturales occidentales fueron fuertemente censurados. Las transmisiones de música popular norteamericana y británica fueron prohibidas en 1973, aunque de manera oficial eso solo duró un año.²³ La década de los 80 fue testigo de la lucha del aparato cultural del Estado por poner de acuerdo las encontradas demandas de pureza ideológica y cosmopolitismo. Arianna Hernández Reguant describe cómo los programadores de las transmisiones se hallaban en la primera línea de este proceso, y observa que no se limitaban a expresar la añoranza popular por las conexiones cosmopolitas, sino que también negociaban con destreza la censura, rehaciendo el mundo que los rodeaba de maneras imaginativas y auto conscientes.²⁴

La mayoría de los especialistas que escriben sobre la radio cubana hacen énfasis en los gustos conservadores de los directores de programas y en cómo se dificultaba la radiodifusión de nuevas formas de música.²⁵ Al mismo tiempo, no obstante, casi todos los músicos entrevistados hablaban de la radio, y en menor medida de la televisión cubana, como una importante influencia formadora y un recurso clave para escuchar música norteamericana y otras internacionales.²⁶ Muchos describieron la programación de Radio Ciudad de La Habana como especialmente progresista y medular para su visión musical del mundo, sobre todo en el caso de espacios como *El programa de Ramón*, que estuvo transmitiéndose de 1986 a 1991, y el de rock clásico *Melomanía*. En *Para bailar* aparecían competidores bailando éxitos musicales norteamericanos junto a la música popular cubana. Sin embargo, ninguno fue objeto de tantas menciones por los músicos alternativos como *Disco Ciudad*, de Juanito Camacho, que salía al aire todas las mañanas en Radio Ciudad de La Habana.²⁷ Con su mira en el rock, cubrió la música extranjera y, en menor medida, la local. Fue la fuente primaria para que los jóvenes habaneros de fines de los 80 y principios de los 90 escucharan música nueva, local —realidad dramatizada por Benito Zambrano en su película *Habana Blues*. En sus entrevistas, los músicos contaban con frecuencia que grababan el programa de Camacho (que ofrecía una fidelidad mucho mayor que la captación de una transmisión de Miami) para poderlo escuchar repetidamente. A pesar de que *Disco Ciudad* solo tenía alcance provincial, estas grabaciones, al igual que las de *El programa de Ramón* y *Melomanía*, fueron distribuidas por toda la Isla.²⁸ Las programaciones de este tipo brindaban una bocanada de música foránea, pero no constituían una educación concienzuda. «Yo no diría que se escuchaba *la música* de Earth, Wind and Fire en la radio, lo que ocurría era que se escuchaban *ciertos canciones* de Earth, Wind and Fire en la radio». ²⁹ Así, para los jóvenes

músicos, y para los fanáticos del rock y de otras músicas internacionales, la radio cubana, la internacional y las grabaciones individuales fueron, juntas, componentes de una educación musical cosmopolita.

A pesar de su vinculación con músicas norteamericanas y otras internacionales —que ha crecido hasta incluir la flamenca, la africana, la electrónica y una porción, en aumento, de jazz—, los representantes de MCA siguen pensando que su música es, en primerísimo lugar, «cubana», y que su diálogo con los sonidos internacionales forma parte de su tradición musical. «No sé por qué la gente se sorprende. Nosotros [los cubanos] siempre hemos hecho música con todo lo que teníamos a mano». ³⁰ La defensa que hace Larramendi de una identidad arraigada en el cosmopolitismo halla su eco en Arianna Hernández Reguant, quien observa que «ser cosmopolita en Latinoamérica es tener, a la vez, un anclaje local». ³¹ Semejante compromiso con la música foránea sigue ocurriendo, y los problemas de acceso han mejorado mucho, con la aprobación oficial de los pequeños negocios en la Isla que pueden brindar copias piratas de discos compactos, y con lo descargado en memorias USB. ³² Hoy en día, la mayor facilidad de acceso a la música internacional ha incrementado la paleta sonora disponible y ha difundido la potencia semiótica de ritmos, texturas, timbres y estéticas prestados. Pero hubo un tiempo —me recordaba Vanito Caballero— en que el programa radial *Terapia Disco Ciudad*, de Camacho, era vuelto a escuchar, reinterpretado y transformado, en los dormitorios colectivos, los patios y las azoteas de toda La Habana, al punto que «después de una semana, ya habíamos cogido lo que nos interesaba y lo habíamos convertido en algo nuevo, y todo el mundo estaba escuchando también, y se entendía». ³³ Estos comentarios de Vanito Caballero revelan lo vibrante que era la conversación musical que tuvo lugar en los 80 y los 90, la cual fue en parte vivida y en parte efímera, y solo se escuchó y se participó en ella según la recepción de cada cual.

Traducción: David González.

Notas

1. Dennys Matos, «Mala Vista Anti Social Club: la joven música cubana», *Encuentro de la Cultura Cubana*, n. 30-31, Madrid, otoño-invierno de 2003-2004; Robin Moore, *Music and Revolution: Cultural Change in Socialist Cuba*, University of California Press, 2006; Humberto Manduley, *El rock en Cuba*, Atril, La Habana, 2001.

2. En alemán en el original: «espíritu de época». [N. del T.]

3. Véase Joaquín Borges Triana, «Música cubana alternativa: del margen al epicentro», *Dédalo*, n. 0, La Habana, 2001, pp. 23-7. A la inversa, las instituciones culturales del Estado cubano se han referido al movimiento como «Novísima trova», con lo que se intenta enmarcarlo como el vástago más emprendedor, en lo

musical, del Movimiento de la Nueva Trova, ahora institucionalizado. Ese término ha sido rotundamente rechazado por los músicos, sobre todo los radicados fuera de Cuba. Los propios músicos han intentado encontrar un apelativo, aunque ninguno ha sido ampliamente adoptado. Por ejemplo, según Julio Fowler es «son con groove»; «rockasón» según Vanito Caballero y Alejandro Gutiérrez, y «flin progresivo» según Pável Urquiza. El etnomusicólogo británico Geoffry Baker se refiere a ellos sencillamente como «músicos de fusión», término que los músicos con los que he conversado aceptan como una cualidad de su música, pero no como su identificador. Véase Geoffry Baker, *Buena Vista in the Club: Rap, Reggaetón, and Revolution in Havana*, Duke University Press, Durham, N.C., 2011.

4. La agrupación Habana Abierta fue creada en Madrid en 1997 por algunos participantes en el proyecto original Habana Oculta, así como por Vanito Caballero y Alejandro Gutiérrez. Sus integrantes han fluctuado desde entonces. En la actualidad, incluye a Luis Alberto Barbería, José Luis Medina, Vanito Caballero Brown, Alejandro Gutiérrez y Boris Larramendi.

5. Interactivo, dirigido por el pianista de jazz Robertico Carcassés, es un grupo de músicos que ha incluido a Yusa, Francis del Río, Telmary Díaz, Descemer Bueno, William Vivanco y otros.

6. La mayoría de los artistas de MCA se fueron de Cuba y gran parte de ellos se asentaron en Madrid.

7. La radio internacional no era la única fuente extraoficial de música extranjera. Una buena porción de la música internacional se consumía por la vía de los discos LP y cassetes importados a la Isla por los cubanos que tenían la posibilidad de viajar en ese período, en particular los marinos mercantes, y por los parientes cubanos que comenzaban a regresar en los 80 para visitar a sus familiares. En verdad, mi investigación sugiere que los LP, que aportaban una visión más completa del artista y podían escucharse repetidamente, habrían podido tener un mayor impacto que la radio en la incorporación específica, por parte de los músicos, de elementos internacionales a su música.

8. Geoffry Baker, ob. cit., p. 5.

9. La frase *floating iguana* parece remontarse a un programa de TV, y se ha popularizado para expresar algo de difícil ocurrencia, incierto, imposible, etc.

10. Antonio Benítez Rojo, *The Repeating Island: The Caribbean and Post-Modern Perspectives*, Duke University Press, Durham, 1992, p. 28.

11. Véase el estudio de Arianna Hernández Reguant («Radio Taino and the Globalization of the Cuban Culture Industries»), Tesis doctoral, Universidad de Chicago, 2002), que ubica la primera estación de radio comercial de la Isla en el contexto histórico de los medios de difusión cubanos post-59.

12. Rafael Hernández, comunicación personal, 6 de octubre de 2011.

13. Geoffry Baker, ob. cit., pp. 8-9.

14. Alexei Yurchak, *Everything was Forever Until it was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton University Press, Princeton, 2006, p. 176.

15. Arianna Hernández Reguant, ob. cit., pp. 45-6.

16. Geoffry Baker, ob. cit., p. 8.

17. También llamado *Seattle sound*, género de rock alternativo surgido a mediados de los 80. [N. del T.]

18. De manera similar, Deborah Pacini Hernández y Revé Garófalo han reflexionado en torno a si las descripciones de los músicos

Susan Thomas

de rock sobre sus influencias norteamericanas eran indicativas de sus propios constructos identitarios, particularmente en términos de identidad racial. Véase su «Between a Rock and a Hard Place: Negotiating Rock in Revolutionary Cuba, 1960-1980», en Deborah Pacini Hernandez, Eric Zolov y Héctor Fernández L'Hoeste, eds., *Rockin' Las Americas: The Global Politics of Rock in Latin/o America*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 2004, p. 66.

19. Para una exposición sobre el centrismo neoyorquino del hip hop cubano inicial, véase Geoffrey Baker, ob. cit., pp. 74-6.

20. Emily Loftus, «Tiempo Libre from a Rooftop to the Big Stage», *Mother Jones*, San Francisco, 2 de mayo de 2011, disponible en www.motherjones.com.

21. Lara Greene, «Diasporic Discord: The Challenge of Timba in Cuban Miami», Ponencia presentada en la conferencia de la Asociación Internacional de Estudios de la Música Popular, San Diego, California, 2009.

22. Véanse, por ejemplo, recientes artículos de prensa, como Rayme Samuels, «Band of the Hour: Cubiche», disponible en www.miami.com/band-of-the-hour-cubiche-article, y Bernardo Gutiérrez, «Buena Vista Exile Club», disponible en www.mondomix.com/events/buena-vista-exile-club/cuban-diaspora.htm, ambos consultados el 14 de octubre de 2011.

23. En la práctica, la autonomía de los administradores individuales de las estaciones (muchos de los cuales eran bastante conservadores) en lo que respecta al control del contenido, limitó la cantidad de música extranjera difundida durante el resto de la década, aunque la censura variaba según la estación radial. Véase Stephen Fochr, *Waking Up in Cuba*, Sanctuary, Londres, 2001, p. 50.

24. Arianna Hernández Reguant, ob. cit., p. 37.

25. Robin Moore, ob. cit.; Geoffrey Baker, ob. cit.

26. Si bien la música de algunos artistas como Celia Cruz y Gloria Estefan, de retórica abiertamente contraria a Castro, fue censurada por los medios en manos del Estado (aunque informalmente eran ampliamente escuchadas), otros artistas experimentaron una acogida más flexible.

27. Juan Camacho también fue el conductor de *Terapia Disco ciudad*, un programa algo más serio y enfocado desde el punto de vista temático, que salía al aire los domingos por la noche.

28. Arianna Hernández Reguant, ob. cit., p. 49.

29. Humberto Manduley, mensaje de correo electrónico, 3 de octubre de 2011. (El énfasis es mío. S.T.)

30. Boris Larramendi, mensaje personal, 24 de mayo de 2002.

31. Arianna Hernández Reguant, ob. cit., p. 21.

32. La pertinencia y el impacto de los USB en la cultura cubana fue el tema de discusión del espacio Último Jueves —que organiza la revista *Temas*—, correspondiente a noviembre de 2010, titulado «USB: el consumo audiovisual informal».

33. Vanito Caballero Brown, comunicación personal, 27 de junio de 2004.

© TEMAS, 2011